

## التجديد في الشعر العربي،

### هل انفلت زمامه؟

د. عبد الله حمد محارب\*

إذا كانت الأمة العربية والإسلامية تعيش أنواعاً من المحن والمصائب هذه الأيام، فإن حال الشعر العربي المعاصر يدعو إلى الحزن ويشعر كل مخلص غيور على ثقافته بالألم ثم القلق على مستقبل الهوية الثقافية للأمة العربية، فقد انتشرت أنواع غريبة من صور التأليف التي أطلق عليها (شعر) وهي لا تتصل بسبب إليه.

ولهذا فإن رواد تجديد الشعر الذين كانت لهم تجارب متقدمة فيه ضاقوا بما وصلت إليه تجارب التجديد من انفلات، ولم يجدوا في الأنواع الجديدة ما يمكن أن يحقق لهم بعض ما يطمحون إليه من تغيير في سمات الشعر القديم، وقد اعترفوا متأخرين أنهم كانوا مخطئين في فتح الباب على مصراعيه لكل من يحاول أن يقول شيئاً ثم يسميه شعراً، لقد انفلت منهم الزمام وتخلي الشعر عن قدسيته، بل عن كل خصيصة من خصائص الشعر، يقول جبرا إبراهيم جبرا: (بعد ثلاثين سنة من بدايتنا في عملية التحديث الشعري تحقق الكثير ولكنه في حقيقته انفلت، كان في الشعر العربي نوع من القدسية، الآن فقد الشعر العربي هذه القدسية ولقد حضرنا ثلاثين سنة حتى أصبح قول مثل هذه القصائد الحديثة ممكناً، ولكن يخيل إلى أحيانا أننا أخطأنا بذلك التحضير لأننا مهدنا لهذا النوع من الشعر) (١).

ويقول محمود درويش (إن ما نقرأ منذ سنين بتدفقه الكمي المشهور

• ناقد وباحث كويتي.

ليس شعراً ، إلى حد يجعل واحداً مثلي متورطاً في الشعر منذ ربيع قرن مضطراً لإعلان ضيقه بالشعر ، وأكثر من ذلك يمقته ويزدرية ولا يفهمه ، إذ كيف تسنى لهذا اللعب العدمي أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حركة الشعر العربي الحديث وغربها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية ، لقد اتسعت تجريبية هذا الشعر بشكل فضفاض حتى سادت ظاهرة ما ليس بشعر على الشعر ، واستولت الطفيليات على الجوهر لتعطي الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض وقتل الأحلام والتشابه الذي يشوش رؤية الفارق بين ما هو شعر وما ليس شعراً) ويحتج على الدعوة إلى تحطيم اللغة : (إن تحطيم لغتي يعني إبادتي الحضارية ، وهكذا أمتلك جرأة الصراخ بأن الدفاع عن قيم الشعر العربي وفاعليته ووضوح رسالته هو شكل من أشكال الدفاع عن روح الأمة ووجودها الثقافي)<sup>(٢)</sup> .

ونستمر في قراءة موقف رواد الحداثة من هذا الجديد ، تقول نازك الملائكة :

(يعاني شعربنا المعاصر الحديث من مجموعة من إشكالات منها التعمية والتقليد وأخطاء الوزن وضعف اللغة واستعمال العامية ، وأقصد بالتقليد أن الواحد من الشعراء الشباب يقلد زملاءه دون تجديد ولا أصالة ، ولذلك تنتشر في شعرهم ظواهر معينة ينقلها الواحد عن الآخر)<sup>(٣)</sup> .

ويؤكد عبد الوهاب البياتي (أن أكثر المحاولات العقيمة التي يقوم بها بعض الشعراء بحجة إيجاد أشكال جديدة باطلة من أساسها ، بل أنها

تقليد محض للشعر الأجنبي ، أو محاولة للهروب من مواجهة المصير ، وقد غرق معظم هؤلاء في الرمال المتحركة للترجمات الشعرية في آداب الأمم الأخرى ، واستعاروا لغتها وأزياءها وبيانها وبديعها وأصبح الغموض الناتج أحياناً عن قصور في الرؤية وعجز في الأدوات الفنية ينعت بأنه محاولة إيجاد أشكال جديدة ، وهل يستطيع الشاعر المبتدئ الذي لا يحسن حتى استخدام لغته التي يكتب بها أن يتج أشكالا جديدة ؟ ومن المؤسف أن المجلات والصفحات الأدبية العربية تنشر إنتاجاً هابطاً رديئاً حتى الموت ، وليس له أية علاقة بالشعر ، ولا بغير الشعر<sup>(٤)</sup> ، ويحمل المسؤولية في ذلك كله أدونيس (الذي ينشر في تحليله كل ما هو تافه وردئ ، وصدى لقراءات ناقصة مشوهة تعكس صورة للأمراض النفسية والقلق والضيق والفراغ والعقم الذي يعيشه بعض ممن يكتبون فيها ، فهي إذن أشبه (بمارستان) يعج بالمعتوهين والمرضى والثرثارين ، ويقول : إنه يخيّل إلى أن رفض التراث العربي قديمه وحديثه تكمن وراءه دعوى شعوبية جديدة يتبناها أدونيس في السر والعلن ، وقد يمكن تفسير سلوكه هذا بالباطنية الشعوبية التي تجلت من خلال تغييره لمواقع أقدامه واستقالته من الحزب القومي الاجتماعي ، إلى أن يصبح قومياً ، ثم ناصرياً ثم ماركسياً).<sup>(٥)</sup>

ويقول صلاح عبدالصبور : (لقد انحدر بالشعر العربي تياران : التيار الأول : هو تيار البهلوانية والشعوذة الفنية تحت ستار من دخان كثيف يستعير مصطلحات تفرق كقشرة الجوز ولكنها إذا أمعنت فيها النظر ، خالية من المفهوم والمضمون . ذلك هو تيار التغامض أو ادعاء الثقافة

بتعليق أسماء أبطال الأساطير والسير بدبوس على واجهة القصيدة . حين كانت القصيدة تزدحم بأسماء أو ليس وسيزيف والسندباد وغيرها ، حتى أدرك الشعراء أخيراً أن الأسطورة والسيرة الشعبية يمكن تلخيصها إلى «مغزى» أو «موتيف» ، وأن استعمال هذا المغزى هو الذي يضمن نقل الصورة من الوجدان الفردي إلى الوجدان الجمعي دون حاجة إلى استعراض الظهيرة الثقافية للشاعر .

والآن يمتلئ الجو الأدبي بالفاظ ، مثل كيمياء اللفظ ، وتفجير اللغة ، وما إلى ذلك . وهذا في رأيي لون من العبث بالقيمة الحقيقية للشعر ، وهي أنه فن مكاشفة .

والتيار الثاني هو تصور بعض الشعراء أن الشعر هو خبز يومي ، وأنه يجب أن يكون ساخناً وملائماً للذوق العام في يوم استعماله مثل رغيف الخبز ، فإذا مضى عليه يوم أو بعض يوم ، أو عام أو بعض عام تحول إلى قرص بارد من التراب<sup>(٦)</sup> .

ولإزاء هذا النقد الشديد لمقولات الحداثة الجديدة فإن قائدهم أودنيس لم يجد بدا من الاعتراف بهذه الاتهامات إذ يقول : (المشكلة الآن في الشعر العربي الجديد لم تعد في النزاع بينه وبين القديم ، إنما أصبحت في معرفة الجديد حقاً وتمييزه ، فالواقع أن في التاج الشعري الجديد اختلاطاً وفوضى وغروراً تافهاً وشبه أمية ، وبين الشعراء (الجدد) من يجهل حتى أبسط ما يتطلبه الشعر من ادراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها ، ومن لا يعرف من الشعر غير ترتيب التفاعيل في سياق ما ، ومع ذلك يملأ الجرائد

والمجلات بتفوقه وأسبقيته ومزاعمه على أنه نبي الشعر الجديد ورائده ، بل أننا مع القائلين إن الشعر الجديد ملئ بالحياة والمهرجين) . (٧)

ولو أردنا أن نتيين سمات هذا الجديد ولماذا ثار عليه معلموه ورواده فإنه ينبغي علينا أن نبحت في معنى الحداثة التي يرددونها كثيرون هذه الأيام ، وارتبطت في ذهن - في البلاد العربية خاصة - بحداثة الأدب بينما معناها أوسع وأشمل ، فالحداثة يقصد بها بشكل عام (كل ما هو نقيض للتقديم في كل الميادين) (٨) .

فمن المتفق عليه أن الحداثة لفظ مطلق ، يعني كل ما جدد في حياة الإنسان في جوانبها المختلفة من معيشة حياتية تشمل العمران والاقتصاد والسياسة والاجتماع إلى ثقافة وجدانية كالآداب والفن ، هذه هي الحداثة ، وهي مصطلح ظهر أول ما ظهر في القرن الثامن عشر مع اكتمال جنين الثورة الصناعية ، ولعل أول من استعمله جان چاك روسو ، الذي كان مصدر الدعوة إلى الثورة على الماضي (التراث) بما سماه اليقظة النوستالجية (الماضوية) ، ثم الدعوة إلى تمحيص الذات المستند إلى التحليل النفسي ، ثم ديمقراطية المشاركة . وكان هذا المصطلح (الحداثة) يتغذى من منابع كثيرة ، (من اكتشافات عظيمة ومن تصنيع الإنتاج الذي يحول المعرفة العلمية إلى تقنية ، يخلق بيئات إنسانية جديدة ويدمر بيئات أخرى ، وثورات سكانية تقلع ملايين البشر من مواطن آبائهم وأجدادهم وتلقى بهم في أرجاء الدنيا في حيوات جديدة ، ونظم اتصال جماهيري تربط شعوب الدنيا ببعضها البعض ، ودول تزداد قوة باضطراد وتسعى إلى توسيع نفوذها ، وثورات شعبية ترمي إلى السيطرة على مقدراتها في

مواجهة السلطات ، وسوق عالمية رأسمالية شديدة التقلب والتذبذب<sup>(٩)</sup> ، في نطاق ذلك أفرز المجتمع الصناعي الغربي الجديد مجموعة متشابكة من الرؤى والأفكار المتنوعة التي ترمي إلى جعل الناس أدوات للتحديث وموضوعات له في الوقت نفسه ، ومنذ القرن الماضي بدأ واضحاً في الغرب (أوروبا والولايات المتحدة) أن تلك الرؤى والأفكار بدت كخيارات تتجمع فيما يشبه السلسلة الواحدة التي تحمل اسم (الحداثة) ، وهو منهج فلسفي يمجّد العلم والمعرفة ، ويسخر من كل شيء لا يخضع للتجربة ، ويدعو إلى نبذ التقليد وإطراح المقدس .

ويقول «الان تورين» في كتابه (نقد الحداثة) ، «والحداثة تستبعد أي غائية . فالعلمنة وإزالة سحر الأوهام ، واللذان تحدّدان الحداثة باعتبارها عقلنة ، تبرزان القطيعة الضرورية مع الغائية الدينية التي تنادي دوماً بنهاية للتاريخ ، سواء عن طريق تحقيق تام لمشروع إلهي أو اختفاء لإنسانية منحرفة لم تخلص لرسالتها ، وفكرة الحداثة لا تستبعد فكرة نهاية التاريخ ، ويشهد على ذلك كبار مفكري النزعة التاريخية ، كونت وهيجل وماركس ولكن نهاية التاريخ هنا هي بالأحرى نهاية ما قبل التاريخ) ، وهي أيضاً بداية لتطور يدفعه التقدم التقني وتحرير الحاجات وانتصار العقل .

تحل فكرة الحداثة فكرة العلم محل فكرة الله في قلب المجتمع ، وتقصر الاعتقادات الدينية على الحياة الخاصة بكل فرد ، هذا من جهة ومن جهة ثانية فإنه لا يكفي أن تكون هناك تطبيقات تكنولوجية للعلم كي نتكلم عن مجتمع حديث . كان المفهوم الغربي الأشدّ وقعاً والأكثر تأثيراً

قد أكد بصفة خاصة على أن التحديث (يفرض تحطيم العلاقات الاجتماعية والمشاعر والعادات والاعتقادات المسماة بالتقليدية ، وأن فاعل التحديث ليس فئة أو طبقة اجتماعية معينة ، إنما هو العقل نفسه ، والضرورة التاريخية التي مهدت لانتصاره . وهكذا أصبحت العقلانية ، وهي عنصر لا غنى عنه للحدثة ، آلية تلقائية وضرورية للتحديث ، وتختلط الفكرة الغربية عن الحدثة بمفهوم عن التحديث خاص بالغرب . وهذا التحديث ليس إنجازا لطاغية مستنير ولا لثورة شعبية أو لإرادة نخبة حاكمة ، إنها إنجاز للعقل نفسه ، ومن ثم للعلم والتكنولوجيا والتربية . ولا ينبغي أن يكون هناك هدف للسياسات الاجتماعية للتحديث سوى إخلاء الطريق للعقل) (١٠) .

وقد اشتد الصراع الأيدلوجي في الغرب حول ذلك التحول السريع والمتلاحق للمجتمع ، والمتمثل في سقوط مكانة الكنيسة ، والقضاء على سيطرة رجال الدين ثم الانطلاق نحو التصنيع والانغماس دون حدود في المادية التجريبية ، كل ذلك انعكس على الأدب والفن ، وهما ارتجاع لمعاناة الإنسان في مجتمعاته تلك ، معاناته السياسية والاقتصادية والاجتماعية (والتفكير الراهن بالحدثة ممزق إلى قسمين مختلفين منغلقيين انغلاقاً محكماً وشديداً أحدهما على الآخر ، فالتحديث في الاقتصاد والسياسة هو غير الحدثة في الفن والثقافة وعالم الأحاسيس والمشاعر) (١١) .

وهذه (الغيرية) التي يشير إليها مارشال بيرمر لا ترقى إلى المخالفة ، فمن المعلوم أن مبادئ التحديث أو الحدثة في المجتمعات الغربية تقوم على

الثورة على القديم ونبذ الأوهام والسحر ، والخلاص من سيطرة الكنيسة وإخضاع كل أمر للتجربة وانتقلت تلك المبادئ إلى الفن والأدب .

فالحدائثة مرادفة للعلمنة وهذه حقيقة علمية يعرفها كل المتخصصين ، هذه الحدائثة التي يدافع عنها علمانيو العرب بدأ العالم يتجاوزها ، ويكتشف أنها قد خلقت أنماطاً من الجماعات تبتعد شيئاً فشيئاً عن إنسانيتها ، وبينما كانوا يظنون أنهم سوف يستبدلون بالقيم (التراثية) المرتبطة بالأديان قيماً جديدة تؤسسها المنفعة وتحميها ، لكي تتناسب مع المجتمعات الصناعية الجديدة ، ولأن بعض دعاة الحدائثة في بلادنا هم من أشد المقلدين للغرب ، فقد استماتوا في الدفاع عن هذه الحدائثة غير مدركين أن هذه الفترة ، والتي ابتدأت منذ عصر النهضة وامتدت إلى الثورة الفرنسية ، ثم بدايات التصنيع المكثف في بريطانيا العظمى أصبحت في الغرب الآن تراثاً بالياً تتم محاربه ، ويضيف ألان تورين في كتابه نقد الحدائثة :

(كان الفكر السائد في القرن السادس عشر مادياً ، اعتبر اللجوء إلى الله والإحالة إلى النفس كموروثات من فكر تقليدي ينبغي تدميرها ، لم يكن الكفاح ضد الدين النشط في فرنسا وإيطاليا وأسبانيا ، والأساسي في فكر ميكافلي وهوبز والموسوعيين الفرنسيين رفضاً مطلقاً فقط للملكية وللحق الإلهي ، وللحكم المطلق الذي يدعمه الإصلاح المضاد وخضوع المجتمع المدني للعرش والمنبر ، لقد كان رفضاً للمفارقة ، وبشكل أكثر عينية للفصل بين النفس والجسد ، ونداء لوحدة العالم والفكر الذي يسوده العقل أو للبحث عن المصلحة واللذة . . والنزعة الحدائثة معادية للنزعة



الإنسانية ، لأنها تعرف جيداً أن فكرة الإنسان قد ارتبطت بفكرة النفس التي تفرض فكرة «الله» ، لأن استبعاد كل وحي وكل مبدأ أخلاقي يخلق فراغاً يتم ملؤه بفكرة المجتمع ، أي بفكرة النفعية الاجتماعية ، فالإنسان ليس إلا مواطناً ، والبر يصبح تضامناً ، والضمير احتراماً للقانون ، ويحل الإداريون ورجال القانون محل الأنبياء . . . فالتحطيم السعيد للمقدس ومحرماته وطقوسه كان رفيقاً لاغنى عنه للدخول إلى الحداثة) .

وماذا كانت نتيجة هذه الحداثة ؟ ، يقول (ألان) :

(فشلت هذه المحاولة لتكوين المجتمع المرشد أساساً . لأن فكرة الإدارة العقلانية للأشياء والتي تحمل محل حكومة البشر هي فكرة خاطئة بصورة مأساوية . . . ، ولم يتبق من الأيديولوجية الحداثية إلا نقد وتفكيك وإزالة للسحر ، إرادة وفرحة لتدمير العقبات المتراكمة أمام حرائق العقل أكثر منها بناءً لعالم جديد) ، غير أن «ألان» - وككل علماني مخلص للعلمانية - يختم هذا الفصل محذراً من (أن نقد الحداثة لا ينبغي أن يؤدي إلى العودة لما قامت هي بتدميره) (١٢) .

وما قامت هي (أي الحداثة) بتدميره خلال القرنين الماضيين في الغرب كان الدين والتراث والتقليد ثم الإنسان بشكل عام ، إن الحداثيين الجدد في الغرب ينتقدون مناهجهم لأنها دمرت الإنسان ولم تخلق البديل ، ويحذرون من نقد الحداثة الذي يعيد الاعتداد بالماضي والدين والتقليد ، هم يريدون إنسانية جديدة بدون تلك الموروثات (كما يسمونها) ويختم «ألان تورين» كتابه قائلاً : (وبوصول الحداثة إلى نهاية القرن العشرين

كانت قد اختفت وانسحقت تحت أقدام ممثليها أنفسهم ، وتقلصت إلى نزعة طليعية سريعة الإيقاع تنقلب إلى ما بعد حداثة لا اتجاه لها) .

ويتساءل عن مصير الإنسانية فيقول (ألا تكون الإنسانية بإزاء فض تحالفها مع الطبيعة ، وتتحول إلى همجية في الوقت الذي تعتقد فيه أنها تحررت من العوائق التقليدية وأنها سيدة مصيرها) (١٣) .

وعلى المستوى الثقافي فإن مثقفي الغرب بدأوا يضيقون من سيطرة المادة والآلة ، وفي محاولة من فناني الغرب للانعقاد من هذا الواقع النحاسي الذي تأسرهم به المدنية الحديثة والمجتمع الصناعي ، ظهر اتجاه يدعو إلى العزوف عن الحياة الحديثة ، واعتبارها «قذارات ذات شوائب مرعبة» : وقد أعلن «رولان بارت» ، و«كليمنت غرينبرغ» (أن العلاقة السليمة بين الفن الحديث والحياة الحديثة هي اللاعلاقة المطلقة ، هي الغياب المطلق للعلاقة ، وعلى الكاتب الحديث أن يدير ظهره للمجتمع ويجابه عالم الأشياء بدون التوغل في أي شكل من أشكال التاريخ والحياة الاجتماعية) (١٤) .

وعلى الرغم من تصور مقلدي الغرب من حداثة العرب المعاصرين أن حركة الحداثة في العالم متحدة لها تيار متضامن إلا أن حقيقة الأمر غير ذلك ، فإذا كان جمهور الحداثة الخاص يتسع فإنه يتمزق إلى حشد من الأجزاء التي تتكلم لغات مختلفة تتفق مع تباينها ، وفكرة الحداثة المتصورة عبر العديد من الأشكال الممزقة تفقد الكثير من حيويتها وتناغمها وعمقها ، وتفقد بالتالي قابليتها لتنظيم حياة الناس وإعطائها معنى ،

ونتيجة لهذا كله نجدنا اليوم في قلب عصر حديث فقد اتصاله بجذور  
حداثته بالذات<sup>(١٥)</sup>.

فالحدائثة إذن هي صورة إنسانية تعكس معاناة الفرد في المجتمع الغربي  
من ذلك الفيض المتلاحق من التطور الصناعي الهائل . هذا هو معناها  
الشامل ، أما في الأدب العربي فينبغي أن يكون لها معنى آخر لا علاقة له  
بالمصطلح السابق الغريب عنه ، والذي ينتمي إلى مجتمعات لها قضاياها  
الخاصة وسماتها المميزة ، وينبغي أن تكون الحدائثة في الأدب العربي ممثلة  
لذلك الإسهام الثقافي بكل أنواعه للمبدع العربي في إطار مجتمعه الذي  
يتكلم هذه اللغة ، والذي يعبر به عن قضاياها الخاصة ومعاناته المعاصرة مع  
اعتزاز بخبراته التي تحدرت إليه من ميراث آبائه وأجداده والذي يختلف  
قوة وضعفًا .

وهكذا فإننا لو أردنا أن نتحدث عن الحدائثة في الأدب العربي وأثرها  
عليه فإننا ينبغي أن نتوقع أن تكون هذه الحدائثة لها نسب في ماضيها ، غير  
أننا نفاجأ بأن الحدائثة التي سوف نتحدث عنها منبئة عن النطاق الذي  
نناقش أثرها فيه ، فهي حدائثة (غريبة) عن النطاق العربي ، وليس لها من  
الانتساب إلينا إلا تلك الحروف العربية التي تصاع بها ، لقد انتهت في  
بعض صورها إلى حدائثة غريبة بحروف عربية خالية من أي مضمون يمكن  
أن يفهمه عقل إنساني ، وهذا ما جعل رواد الحدائثة يعلنون ضيقهم  
ونهمهم من هذا الحد الذي لا ينتمي إلى الشعر كما سئ أن أوضح

## الحداثة في الأدب العربي،

بعد تتبع لبعض ما كُتب عن الحداثة في الأدب العربي تبين أن هناك مستويين يختلفان فيما بينهما في الموقف ، ولكنهما يتفقان في المصدر ، أما الصورة الأولى فيمكن أن نسميها كما يسميها الحداثيون المعاصرون (الحداثة التراثية) وأما الثانية فهي (الحداثة الجديدة) ، ووصف الأولى بأنها تراثية ، يعنون به - في نظرهم - التخلف ، فالتراث عند بعض الحداثيين هو التخلف .

إن بعض أصول (الحداثة الجديدة) التي ترفض هذه الأصول ولكنها في الحقيقة قائمة عليها تعود إلى تأثر بعض شعرائنا بالمذهب الرمزي الذي ظهر في الآداب الأوروبية منذ عام ١٨٨٠ ، وهو مذهب يعتمد على البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية ، ويقول د . محمد غنيمي هلال : «إن الرمز هنا معناه الإيماء ، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية ، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح ، ومن وسائلهم الفنية في ذلك الإفادة من تراسل الحواس ، فتعطى المسموعات ألواناً وتصير المسمومات أنغاماً ، وتصبح المراثيات عاطرة لتوليد إحساسات تغنى بها لغة الشعر ، ولهذا كان الرمزيون يلجأون إلى نقل صور العالم الخارجي من مواطنها المعهودة في صورة تهوئش فكري ، ليوحوا بمشاعر غريبة لا تبين عنها دلالات اللغة وضعاً على نحو ما يعبر عنه رامبو : (كنت أرى في جلاء كنيسة في مكان مصنع ، وجوقة تضرب الدفوف أفرادها من

الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في السماء ، وحجرة استقبال في قاع بحيرة . . إلخ) .

ومن وسائلهم أيضا الصور الشعرية غير الواضحة الظليلة ، كما يلجأون إلى الألفاظ المشعة الموحية كالغروب مثلاً الذي يوحى بمصرع الشمس الدامي ، والألوان الغارية ، والشعور بأن شيئاً يزول والإحساس بالانقباض ، ويولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة في الإيحاء مثل (السكون المقمر) ، (الضوء الباكي) ، (والأسمال الفضية) ، و (القمر الشرس) ، و (الشمس المرة المذاق) ، والرمزيون هم أول من دعا إلى تحرير الشعر الحر من الأوزان التقليدية لتساير الموسيقى فيه انبعاث الشعور ، فدعوا إلى الشعر المطلق من التزام القافية ثم الشعر الحر من الوزن والقافية .<sup>(١٦)</sup> كل ذلك انتجه الأدب الغربي ، وهو رجع لما تعانيه مجتمعاته كما سبق أن ذكرنا .

ونجد أولى بوادر التأثير بهذا المذهب في أدبنا العربي في شعر خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) وجبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) ، الذي دعا بصورة واضحة في كتابه (المجنون) إلى الثورة على الدين والتقليد وهدم الأفكار والمعتقدات الراسخة ، وقلب نظام القيم وبشر بالتححرر الجنسي ، وهز يقف ضد الزواج فالعلاقة بين الرجل والمرأة - في نظره - يمكن ألا تستغرق أكثر من الوقت الذي يقضى كل منهما حاجته الجنسية من الآخر<sup>(١٧)</sup> ، ثم وبصورة أكثر تحفظاً ظهرت جماعة الديوان بقيادة العماد وشكري المازبي . وهي مدرسة أوغلت في القراءة الإنجليزيرة بالإصافه إلى أدب الفرنسيين والروس والأسان ، غير أن رواد هذه المدرسة

لم يلتزموا الرمزية باعتبارها مذهباً له أصوله الاجتماعية الغريبة عن الثقافة العربية ، والعقاد رحمه الله يحذر من الإسراف في تطبيقات الرمزية على الرغم من اهتمامه بالمذهب نفسه ويقول : (الأدب لا يستغنى عن الروحي والإشارة ، وأبلغ الفن ما يجمع الكثير في القليل ويطلق الذهب من وراء الظواهر القريبة إلى المعاني البعيدة التي تؤمي إليها الألفاظ ولا تحتربها بجملتها إلا على سبيل التنبيه والتقريب) غير أن مدرسة الرمز تلك غلت وتمادت حتى قام من دعائها من يجعل الغموض والتعمية غرضاً مقصوداً لذاته ، ولو لم يكن من ورائه طائل ، وخيل إليهم أنهم مطالبون بالتعبير عن أنفسهم بالرموز وإن أغتتهم الحروف الواضحة والكلمات المفهومة (١٨) .

وقد صدرت أول شرارة رمزية من الشاعر اللبناني أديب مظهر في قصيدته (نشيد السكون) التي نشرت سنة ١٩٢٨ ، ثم سعيد عقل الذي بدأ نشر قصائده الرمزية سنة ١٩٣٦ في مجلة (المكشوف) ، ومن المفارقات أن المجلة تنشر في العدد نفسه بحثاً للكاتب الفرنسي (أميل هنريو) جاء في مقدمته ما يشبه الإعلان عن موت المذهب الرمزي في فرنسا (وأن الحركة الرمزية لم تكن مدرسة أدبية لأنه لم يكن لها زعيم ولا عقيدة ولا آثار ، وأنه لم يبق من آثار الرمزيين سوى عظام مجردة أو رماد عظام) (١٩) .

وكانت رغبة بعض الشعراء في الاستفادة من تجارب المدرسة الرمزية ، وراء إسراف بعضهم في التعمية والغموض ، فهم لم يقتصروا في إفادتهم من المدارس الجديدة على ما يتلاءم مع واقعنا الثقافي ولغتنا ، بل جعل

رواد هذه المدرسة الرمز وكدهم وقصروا إنتاجهم عليه ، فكل شيء لابد أن يكون ملغزاً ، والعبارة الصريحة هي تسطيح وجهل ، وصار أولئك المغرقون في الرمزية البذرة الأولى لظهور أدب الحداثة الجديدة ، التي فرطت في كثير من الأصول التي تميز ثقافتنا العربية . وقد أدرك بعض هؤلاء متأخرين أن الرمز لا يعبر عن روح الشعر العربي المشرقة يقول إلياس أبو شبكة أحد هؤلاء المتقدمين في مذهب الرمزية : (الواقع أن الغموض في الشعر دخيل على الأدب العربي فهو من الكتب ، لا من الجوف فجو الشرق صريح مشرق ، فلا مبرر لهذا الغموض في شعرنا) (٢٠) .

ويرى أستاذنا الشيخ محمود شاكر عليه رحمة الله أن الرمز ضرب من الجبن اللغوي ، (فاللغة إذا اتسمت بسمة الجبن كثر فيها الرمز ، وقل فيها الإقدام على التعبير الصحيح الواضح المفصح ، ولا تقل إن الكناية شبيهة بالرمز ، فهذا باطل من قبل الدراسة الصحيحة لطبيعة (الرمز) وطبيعة الكناية والمجاز ، وأنا استنكف من (الرمز) في العربية ، لأن للغة العربية شجاعة صادقة في تعبيرها وفي اشتقاقها ، وفي تكوين أحرفها ، ليست للغة العربية شجاعة صادقة في تعبيرها وفي اشتقاقها ، وفي تكوين أحرفها ، ليست للغة أخرى ، وإذا كانت اللغة هي خزانة الفكر الإنساني ، فإن خزائن العربية قد ادخرت من نفيس البيان الصحيح عن الفكر الإنساني ، وعن النفوس الإنسانية ، ما يعجز سائر اللغات ، لأنها صفت منذ الجاهلية الأولى المعركة في القدم ، من نفوس مختارة بريئة من الخسائس المزرية ، ومن العلل الغالبة ، حتى إذا جاء إسماعيل نبي الله بن إبراهيم خليل الرحمن ، أخذها وزادها نصاعة وبراعة وكرماً ، وأسلمها

إلى أبنائه من العرب وهم على الحنيفية السمحة ودين أبيهم إبراهيم ، فظلت تتحدر على ألسنتهم مختارة مصفاة مبرأة ، حتى أظل زمان نبي لا ينطق عن الهوى فأنزل الله بها كتابه بلسان عربي مبين ، بلا رمز مبني على الخرافات والأوهام ، ولا ادعاء لما لم يكن ، ولا نسبة كذب إلى الله ، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً ، فمن أجل ذلك كرهت الرموز ، ورأيتها قدحاً في العربية وتشويهاً يلحقها (٢١) .

ويا شيخنا رحمك الله لم يعد الأمر جبنًا ، وإنما صار محنة كبرى تستهدف اقتلاعنا وفق برامج ومناهج وضعت هناك ، في الغرب ، والغريب أن كثيراً من المستشرقين يعلمون هذه الحقيقة ، ويدركون أن مناهجهم في دراسة الأدب العربي لا تنطلق من موضوعية علمية بل من عداً وكرهية للثقافة العربية ، ولكنهم لا يجعلون تلاميذهم الذين هم من بني جلدتنا يشعرون بذلك ، وإنما يهومون عليهم بقضايا الموضوعية والحرية والتنوير والحداثة ، ومن هذا المورد جاءت دعوات الحداثة الجديدة ، وسيأتيك الحديث عنها ، متكتئين على بعض مبادئ مدرسة الرمز ، مغرقين في الالتزام بها ، ومنها : الغموض وتراسل الحواس ، وهما ليسا ابتكاراً من مدرسة الرومز الغربية على غير مثال ، بل إن أصول هاتين الوسيلتين موجودة في أدب العرب ، ولكنها لا تسمى غموضاً ولا تراسل حواس ، لأنها لم تكن مقصودة ، ولا يطلبها الشاعر ويصنعها ، فالغموض الذي تراه عند أبي تمام ، ناشيء عن عمق الصورة الفنية وثرائها ، يقول أبو تمام يصف شعره :

لم تَسْقُ بعد الهوى ماءً أَقلَّ قَذَى من ماء قافية يسقيكهم فُهمٌ (٢٢)



فهو يصور هنا الشعر الجيد الصادر من الشاعر الذكي بالماء الصافي الرقاق ، ولكنه يقدم عليه ماء الهوى فهو أشد نقاء ، ليمزج الهوى ولذته مع الشعر وجماله .

ويصف مطل الحبيبة فيقول :

جاري إليه البين وصل خريدة . . . ماشت إليه المطل مشي الأكيد (٢٣)

فهو والبين أي الفراق يتسابقان فإما يسبقه البين فيفقد من يحب ، أو يحظى هو بها ، وهي مع هذا كله تمطله في مواعيدها فلا تسرع إليه ، وكأنها مريض يشتكي كبده فلا يقوى على سرعة السير ، وجعلها تماشى المطل .

ويقول أبو إسحاق الصابي (إبراهيم بن هلال) : (فخير الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه) (٢٤) .

ولابد لنا في هذا الصدد أن نفرق بين محاولات التجديد التي تعتمد على الأصول الثقافية للشخصية العربية والتي تصب بصورة رقاقة في نهر الشعر العربي ، والتي نلمس صداها في الموشحات الأندلسية والنظم على بعض البحور المهملة ، وبين ما يقوله بعض الحداثيين الجدد ، إذ لم تصاحب تلك المحاولات هذه الروح العدائية للغة العربية وتراثها ، كما لم يتجاوز هؤلاء الأساس الموسيقي للشعر العربي المتمثل في النظام الداخلي للتفعيلة القائم على الحركة والسكون وطول الزمن بينهما .

كما لم تهدف تلك المحاولات إلى تدمير الدلالات الاصطلاحية للغة

العربية واستبدال أخرى بها ، لا يستطيع الإنسان المثقف - ولا أقول العادي - أن يتصورها فيتهم عقله ، وكأنها تريد أن تشيع في المجتمع حالة من الانفصام عن الواقع والتحليق في أجواء رمزية مزيفة ، فتتأبه أطوار من الجنون والتشويش الفكري فلا يعمل ولا ينتج وهو ما جعل رواد الشعر الحديث يقرون بأن التجديد قد انفلت كما بينت ، كل ذلك لم يكن مصاحباً لتلك المحاولات المبكرة لتجديد الشعر العربي ، ونماذج تلك المحاولات في الصورة الشعرية يمكن أن نجدها في الأدب العربي القديم غير أنها لم تكن مقصودة لذاتها ، بل كانت تستوجبها الصياغة الفنية ، بحيث يسكبها الشاعر مع صور القصيدة كلها في بوتقة شعرية واحدة ، فلا تشعر بغربتها بل بجمالها وقة شاعريتها ، فما يسميه الرمزيون تراسل الحواس والتي بها (توصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً ، وتصير المشمومات أنغاماً وتصبح المراثيات عاطرة) (٢٥) .

هذه الوسيلة نقرؤها في قصائد عديدة تعود إلى العنصر العباسي ، فبشار يصف حلاوة حديث المرأة وهو الأعمى فيقول :

وكان رجع حديثها . . . قطع الرياض كسين زهراً (٢٦)

فهو يشبه حلاوة صوت المرأة بمنظر الحدائق المونقة التي كسيت زهراً ، وعندما تسعد المرأة بأتمام بنائلها المتلاحق يقول :

وتنفو لي الجدوى بجدوى وإنما . . . بروقك بيت الشعر حين يُصرع (٢٧)

هذه الهبات المتلاحقة ممن يحب يلذ ويطرب لها ، كما يطربه بيت الشعر المصرع أما البحثري فإنه يزأج بين صورتين متمازجتين يراهما الشاعر في وجه ممدوحه عندما يحارب أو يعطي وهما التبسم والقطوب فيصورهما قائلا :

تبسم وقطوب في ندى ووضى . . . كالبرق والرعد وسط العارض البرد (٢٨)

وتراثنا غني بالصورة الفنية الموحية الدلالة ، غير أن ذلك كله يتنظمه وعي رحب باللغة وشعور بالاعتزاز بالأدب العربي ، الذي يمثل لحمة الشخصية الثقافية لهذه الأمة وسداها ، ولذلك فإنها تفارق بصورة واضحة تفاهات بعض الحداثيين المعاصرين ، ويسبب هذه المفارقة القائمة على المنهج والمعتمدة على الأصالة في ابتكار مثل هذه الصور الجديدة ، فإن هذه المحاولات لا يمكن أن تكون جذوراً لهذا الركام المعاصر الذي لا طعم له ولا لون إلا الركافة والضعف العام والدعوة المشبوهة إلى معاداة اللغة وتراثها ، هذا ليس له صلة بذاك ، فذلك فن أصيل يعبر عن وجدان أمة ويصور مجدها وفخارها ، ذلك فن طورته الأمة في أوج قوتها وعزها وانتصارها ، وهذا الفن المعاصر يقوله بعض الحداثيين والأمة في الدرك الأسفل من الضعف والانهازامية فأين هذا من ذاك ؟ .

وهذا مع الأسف الشديد هو حال بعض الحداثيين في هذه الأيام ، الذين يجعلون كل من يهتم بماضي أمته ، أو سماتها الأصلية ، ولغتها الجميلة (رجعياً أصولياً إرهابياً) ، وبهذا المنطق حملوا حملة شعواء على أنفسهم - أعني لغتهم وتاريخهم - ، وضموا أيديهم إلى أيدي أعداء الأمة

العربية فقبضوا بها معهم على معاول الهدم ، هدم الماضي الرائع لأمتهم ، وهدم مقومات شخصيتها المتمثل في لغتها وأدابها وانقضوا على كل ذلك تحطيمًا وتقويضًا ، ولقد صور ذلك العالم الجليل المرحوم الأستاذ الدكتور محمود الطناحي في مقدمة كتابه (الموجز في مراجع التراجم) عندما قال : (وكان أكثر هذه الأصوات دويًا وأشدّها فتكًا تلك التي انبعثت من داخل درس الأدب في جامعاتنا العربية ، فمن خلال الثثرة حول نظريات غريبة في الأدب ، وتطويع الأدب العربي ، وإخضاعه لها ، تطاير شرر كثير ، حاول أن يأتي على تراث عربي عريق للكلمة العربية : شعراً منظماً حمل أنغاما جليلة ، وكلاماً منثوراً أبان عن أدق أسرار النفس وخلجات الروح .

ثم كان أن غرق طلبة العلم في قضايا فارغة ، بدءاً من الوحدة الموضوعية والمعاناة والتجربة الشعورية ، وتراسل الحواس والمنولوج الداخلي ، والدفقة الشعورية ، والتعبير بالصورة ، والألفاظ الموحية ، والشعر المهموس ، وأدب الرفض والعبث ، وانتهاء بالحدائث المعاصرة التي تشغل بالهم هذه الأيام) (٢٩) .

### الحدائث الأصيلية في الأدب العربي:

نعم لقد جاء جيل من الشعراء في مطلع القرن حاولوا التجديد ضمن إطار من السمات الثقافية الخاصة للغة العربية دون تغريب ، ولم يعتور تلك المحاولات الضعف والركاكة التي نراها في ما يسمى بالشعر الحديث هذه الأيام ، ذلك أن أولئك الرواد كانوا أصحاب مذاهب أصيلة ، فقد كان الشعراء العرب منذ مضع هذا القرن يمارسون حقهم الطبيعي في

التحديث ، فنوعوا في تجاربهم واطلعوا على آداب الأمم الغربية ، وحاولوا الانتفاع مما يمكن الانتفاع به مع المحافظة على السمات الأساسية للشخصية الشعرية العربية ، ولأنهم كانوا أصحاب مواهب أصلاً فهم شعراء الحس والوجدان ، استطاعوا أن يضيفوا غنى وثراء إلى مسيرة الشعر العربي ، وقد بدأت مدرسة الديوان الخطوات الأولى فظهر الشعر الوجداني ، مغلفاً ببعض الرمزية غير المسرفة ، ثم توالى التجارب ، فعلى محمود طه ، في تأثيره بالرومانسية مذهباً فنياً الذي كان صرعة العصر في وقته ، لم يفقد اتزانه - كما فقد الحداثيون هويتهم . عندما سحبتهم حادثة الغرب - ، يصف على محمود طه موسيقية حسناء ، حرمت نعمة الأبصار ، فيقول : (٣٠)

إذا ما طاف بالأرض . . . شعاع الكوكب الفضي  
إذا ما أنت الريح . . . وجاش البرق بالومض  
إذا ما فتح الفجر . . . عيون الترجس الغض  
بكيت لزهرة تبكي . . . بدمع غير مرفض

\*\*\*

زواها الدهر لم يسعد . . . من الإشراق باللمح  
على جفنين ظمآنين . . . للأنداء والصبح  
أمهد النور مالملي . . . لـ قد لفك في جنح  
أضنى خاطر الدنيا ووارسناك في جرحي

\*\*\*

أرى الأقدار يا حسناء مثوى جرحك الدامي  
أريها موضع السهم الذي مدده الرامي  
أنيلي مشرق الإصباح هذا الكوكب الظامي  
دعيه يرشف الأنوار من ينبوعها السامي

يهرع الشاعر عند رؤيته لهذه الحسناء التي هزت أعماقه إلى ما حرمت منه ، وهو النور فيلتقط عناصره ويثرها في مطلع القصيدة ، وكأنه يأسى لحرمانها من التمتع بتلك الظواهر الطبيعية الجميلة ، شعاع الكوكب الفضى ، وومض البرق ، وعيون النرجس الغض يفتحها الفجر ، وزهرة تبكي بدمع غير مرفض .

وإذا كان في المقطوعة الأولى زهرة تبكي ، فهي في المقطوعة الثانية حسناء ولكن دماءها تنزف من جرحها النفسي ، الذي يملأ أحاسيسها بالآلام ، ثم يدعوها إلى أن تتمتع بمشرق الأصباح ، وهذا هو الأمل الذي يجب أن تتعلق به ، وهو ينبوع نور جميل يغمرها بالحب .

ويستمر في مقطوعاته إلى أن ينهيها بالتساؤل الذي لا بد أن تكون إجابته : أن الحسن عند هذه الحسناء يعوضها عن فقدائها لبصرها ، لأن مصدر الحسن في الكون هو الضياء ، ومنشؤه في العيون يقول :

تعالى الحسن يا حسناء عن إطراق محسور  
أيشكو الليل في كون . . . من الأنوار مغمور  
وما جلاه من سواء . . . إلا نوام النور  
وما سماه إذ ناداه . . . غير الأعين الحور

فالله جعل الحسن توأماً للنور ، وإن الأعين الحور هي التي سميت بالحسن وبها سمى الحسن ، وهذه الحسناء لابد أن تستعويض بحسنها عن فقدائها لبصرها ، فلا ينبغي أن تطرق حسرى ، فحسنها يجعل عن ذلك ، ولا ينبغي أن يشكو الهم من هو مغمور في كون من الأنوار ، فرمز إلى حسننها (بالكون المغمور بالأنوار) .

وهذا الشاعر المبدع محمود حسن إسماعيل ، في ديوانه (أين المفر) يلبس أشعاره أنماطاً من الرمز الذي يشع في المعنى فيسكب أحاسيسه ومشاعره في شرايين عقل القارئ ، فلا يجفل ولا يتأفف من معنى لا قيمة له ، أو من صورة وعبرة ركيكة ، فرموز محمود إسماعيل موظفة توظيفاً شعرياً تتجلى فيه الموهبة والفن في أعلى صورها ، فالغموض في شعره ليس منهجاً بعيداً عن الصورة التي يمكن أن ينقلها الشاعر إلى المتلقي بعد أن يسلك به دروب التفكير ومحاولة الفهم ، فيعيش القارئ مع الرمز سعيداً به ، يحاوره ويناجيه ذهنياً ، ثم ما إن تنفك أمامه الرموز الأولى حتى يبدأ في استقبال باقي الرموز ، وهو في حالة من النشوة التي تنقله ليشترك الشاعر مشاعره وأحاسيسه ، وهنا تتجلى صدق التجربة الشعرية ، يقول محمود حسن إسماعيل في وصفه لجزيرة الزمالك في هاجرة الصيف (٣١) :

دعوها على ساحاته الخضر ترتمي . . . فقد شفها برح الهجير المسمم  
رمت فوقه أشجانها وتنفست . . . إليه بشكوى عابر لمخيم  
ولاذت به مفطورة فظلالها . . . أسارير وجه اليائس المتجهم

وأدواحها ركباًن دواًحالهم ... ضلالُ الفلا أصنام دبر مُهدم  
تاجت بصمت أيقظت هجساته ... يمامات ظهر صاحبات كنوم  
هتفن ، وذرفن التغني صباية ... فخطفن إحساس الغصون المكتم

وفي هذه القصيدة يجعل الشاعر جزيرة الزمالك امرأة ترمي في  
حوض نهر النيل ثم يبدأ في تشقيق الألفاظ ليسكب فيها ألواناً من  
الأوصاف التي تجرد المحسوس ، وتبادل الحواس وظائفها ، ثم يتنزع من  
هذا الصورة علاقات حميمة مع الواقع النفسي لمن يعاني ، فتصبح ظلال  
الجزيرة : (أسارى وجه اليأس المتجهم)

وحق لها أن تتجهم أسارىها لشدة الحرارة ، وإذا كانت ظلالها كذلك  
فما حال شمسها ، ثم يجعل السفائن التي تبدو ساكنة في النيل (في  
حنيات صدره بقايا لهاث الشر في قلب مجرم) وقد سمي القصيدة (جلاد  
الظل) ، لأنه وصف حر الهاجرة فقال :

يلوح كجلاد الظلال وهذه ... سباط اللظى منه طوال التضرم  
تشاكى من التعذيب فرع وطائر ... وعشب ، فكان الروض إحياء مائم

والتزاماً من الشاعر بشاعريته فإنه لم يغرق في الرمزية المملغة ، بل  
استطاع أن يتناول ببراعة موضوعاته بلغة لا تعطينا معناها من أول وهلة ،  
بل تدعوك للبحث عنه بين ثنيات عباراتها . حتى إذا عثرت عليها ،  
انسابت كل المعاني الأخرى كالسلسلة المتصلة الحلقات التي ما إن تعثر  
على طرفها حتى تأتيك بقيتها ترى .



هذه هي الشاعرية الحقة ، والموهبة الفنية الفذة التي تستفيد من تجارب الآخرين فتطور تجاربها الشعرية في إطار من هوية عربية لا تذوب في ثقافات غربية ، فتفقد نفسها وتاريخ وجودها .

### الحدائث الجديدة

وظن البعض أن النموذج الغربي للحدائث هو الذي يجب أن يمثل الحدائث في الأدب العربي ، غاضين الطرف عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي ولدت تلك المذاهب الغربية ، وأن المجتمع العربي له ظروفه وتجاربه وأولوياته ، والتي لا يمكن أن نقطع بتمائلها مع ظروف ومعاناة مجتمعات أخرى ، فالمجتمع العربي لم يعان بعد من تلك التناقضات التي صاحبت ثورة الصناعة والمعلومات والتقدم التقني ، ولم يكتبو بنار حروب أفنت الأخضر واليابس في بلادهم ، وخلفت آثاراً اجتماعية واقتصادية ما تزال إلى اليوم كثير من دول الغرب تعاني منها ، كما سبق أن بينت .

وهذا مع الأسف ما حدث لعدد كبير من حدائثي اليوم ، ولأنهم استولوا على منابر الإعلام المختلفة ، فقد خنقوا التجارب الأصيلة في تطوير الشعر العربي ، فاخفت أصوات شعرية رائعة لم تجد لها منبراً لتشدو عليه معلنة عن نفسها ووجودها ، وانقطع فيض الإنتاج الشعري العربي الأصيل منذ مطلع السبعينيات أو كاد ، وخلا الميدان لهؤلاء فظهرت الحدائث الجديدة وملؤها الضعف والركاكة ، وهي التي تدعو إلى نسف كل التراث وتخطيطه والرقص على أشلائه ، واعتبار المستوى الأول الذي مر جزءاً من

هذا التراث الذي ينبغي تحطيمه والقضاء عليه ، ونفاجأ بأن أدوات هذه المدرسة هي مولود مشوه خديج لما نادى به المدرسة الأولى ، فالغموض تحول إلى تشويش فكري وهذيان يفضي إلى الانفصال عن الواقع وعن المنطق والعقل والسقوط في مستنقعات الأوهام ، والثورة على الأنماط القديمة والأساليب اللغوية التقليدية تحول إلى معاداة اللغة وتراثها والدعوة إلى تحطيمه ، واحتقاره ووصفه بأبشع الأوصاف .

وهكذا كان بعض الرمزيين العرب ، كما هو حال بعض حداثي اليوم ، رجع صدى متأخر وبطيء جداً يدفعون مجتمعاتنا ويشجعونها إلى تقليد الغرب في حوادثه ، غير مدركين أن ميدان الشعر والأدب لا ينبغي أن يتحول من التأثير بتجارب الأمم الأدبية إلى التقليد الأعمى ، وهم أيضاً يجهلون أن هذا الغرب الذي ينامون ويستيقظون على إعجابهم به ، قد فارق هذه المرحلة ، وهو الآن يبحث عن مرحلة أخرى وصورة جديدة يحل بها مشاكله التي جاءت من الحداثة والتحديث .

بدأت الدعوة إلى مخاصمة العربية وتراثها تشتد ، وتنادى بها أهل المهجر بالذات مع ظهور نزعات قومية شاردة كالدعوة إلى فينيقية لبنان وفرعونية مصر ، وأنكب هؤلاء الأدباء والشعراء على نقل تراث الآداب الغربية وتياراتها وظهرت المجلات التي تنشر هذه الترجمات والقصائد الرمزية العربية ، وتلك المترجمة عن الفرنسية كمجلة الأدب في بيروت والمقتطف في مصر ، وهذا العداء للتراث إنما هو استجابة لأبرز مبادئ الحداثة الجديدة وهو رفض التقليد ، فأى اسهام حضاري لأية أمة يجب أن

يرد ويلغى ويتم تجاوزه ، وهم في هذا كما سبق أن قلنا إنما ردع صدى لدعوى الحداثة في الغرب ، ففي عام ١٩١٠ أصدر الرسامون المستقبليون بيانهم يعلنون فيه بزوغ عهد الحرية ، فلم يعد هناك غموض (فالتقاليد (أو التراث) ، جميع تقاليد العالم موضوعة في سلة واحدة لاتساوي ببساطة إلا عبودية خانعة ، في حين أن الحداثة تساوي الحرية ، ليست هناك أي نهايات مفتوحة أو مهلهلة ، امتشقوا معاولكم تنكبوا فزوسكم وبادروا إلى التحطيم ، حطموا المدن المجللة بالوقار بلارحمة ! تعالوا هيا أشعلوا النار برفوف المكتبات حولوا مجاري القنوات حتى تفرق المتاحف (٣٢) .

وقد غذى هذا الاتجاه لدى الحداثيين العرب الأول من شعراء المهجر النقمة التي خرجوا بها من ديارهم بعد الحرب الطائفية في لبنان سنة ١٨٦٠ إلى بلاد الغرب ، وبدأت الحملة على القديم مع ظهور الرابطة القلمية سنة ١٩٢٠ في أمريكا الشمالية ، والعصبة الأندلسية في أمريكا الجنوبية سنة ١٩٣٣ ، ودعت إلى قطع كل علاقة بين الماضي والحاضر وتجاوز التراث العربي ولغته ، يقول أحد أعلام الرمزية في لبنان صلاح لبكي : (الشعر في لبنان ليس للغة دينا عليه) ، وأما سعيد عقل فإنه يدعو إلى النزوع إلى الثقافة الأوروبية خروجاً بالشعر العربي من طور (البداءة) إلى طور حضاري جديد فيقول : (لعبنا اللعبة الكبرى في إدخال الشعر إلى دارة ومدينة بعد أن كان في الصحراء يجري وراء الأضعان أو في مضارب الوبر) (٣٣) كما يتجلى عداؤه الشديد للعرب في دعوته إلى الكتابة باللغة العامية واعتماد الحرف اللاتيني . (٣٤)

يقول خليل نعيمة في الغريال : (إن الكاتب أو الشاعر في حل من الخطأ اللغوي مادام الغرض الذي يرمي إليه مفهوماً واللفظ الذي يؤدي معناه مفيداً ، ونرى أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها). (٣٥)

وهكذا بدأت سهام الحرب على اللغة وتراثها تنطلق من شعراء المهجر ومناصريهم من شعراء المشرق الذين تمذهبوا بمذهب الرمزية أولاً واعتنقوا مبادئه ، وأولها حرية الشاعر في أن يقول ما يشاء دون إطار يحد من حريته ، فإذا كانت اللغة فلا يعتد بنحوها ، وإن كان الوزن والقافية فيجب إلغاؤهما ، وخلال مدة قصيرة ظهرت (قصيدة النثر) وحاول أنصار الحداثة تسميرها قسراً في لوحة الشعر ، ولكنها وجدت معارضة شديدة إلى أن ظهر المستوى الثاني من جيل الحداثيين فبني المنابر للدفاع عنها .

أما المبدأ الثاني من الرمزية فقد كان أثره في اللغة ودلالاتها الإصطلاحية عظيماً ، وهو الصورة الرمزية الحداثية التي تعتمد على الإثارة الموحية لا التقرير الواضح ، (ولما كان ما يشف من خلجات الذات غامضاً بطبيعته ، فقد أدى هذا - وكان لابد أن يؤدي - إلى إيهامها أو كثافة محتواها ، وليس لإيهام الصورة أو تظليلها قيمة بذاته بل بما يحمله ، وهو إذا اقتصر على غموض التعبير كان ضرباً من الالتباس اللفظي يحسب على الشاعر لاله ، تأمل هذه الأبيات من قصيدة (حرقه) لبشر فارس :

إمض عن شأني الطريح على مسلك زلق

لا تسأل عن شكاته ، سر تطيبه سرق

لا تظنن ما به شرق اللهو بالحمق  
إن سكر اسما بقلبي الفنى خدر النزق<sup>(٣٦)</sup>

ونلاحظ في هذا الذي يسمى شعراً عنوة أنه ركيك العبارة مختل التراكيب ، فاسد الدلالة ، بارد الموسيقى وهو لا يخاطب إلا خاصتهم الذين يجب أن يكونوا قد تمرسوا على فهم صور الأدب الرمزي الإيحائية ، وهم في ظني يدعون هذا الفهم ، وكأن على الشاعر أن يلقي شعره على جماعة خاصة يرى أنهم هم القادرون على فهمه وتذوقه ، وببالغ البعض من هؤلاء الشعراء فيرون أنهم عندما يؤلفون قصيدة فإنهم يشكلون قارئها .

وإذا كانت حرية الشاعر التي أشرنا إليها قد أدت إلى شن حملة ضارية على اللغة وتراثها ، فقد جاء الرمز وهو المبدأ الثاني ليؤكد أن تهديم الشكل القديم كان أمراً لا بد منه لخلق إطار جديد يتلاءم مع الرمز متبعين في ذلك خطى بعض الشعراء الغربيين مثل رامبو ومالارميه وغيرهما من أدباء الغرب ، إن الرمزية في الأدب العربي تبدو وكأنها شكل من أشكال الهزيمة الفكرية لمجتمعات متخلفة في مواجهة أمم متقدمة ، ومن هنا لم يتردد هؤلاء المحدثون عن صب جام غضبهم على التقاليد القديمة الموروثة ، ولم تكن مشكلة الرمزيين في شكل القصيدة وحسب بل كانت مع اللغة ذاتها ، والألفاظ اللغوية في الأصل رموز اصطلاحية لها مدلولاتها التي وضعت لها ، وكان جل هم الرمزيين تحطيم هذه المصطلحات وتدمير الروابط اللغوية المتعارف عليها (وإعادة ترتيب اللغة في مقابل الوجود ترتيباً حقيقياً حسب رأيهم)<sup>(٣٧)</sup> .

ويمكن تلخيص مظاهر الحداثة في الشعر في ثلاثة اتجاهات تغلب عليها جميعا الاهتمام بالصياغة الرمزية وتختلف فيما بينها في درجة هذا الاهتمام توسطاً أو مبالغة :

أولها : التجديد بما لا يخرج عن نظام الشطرين المعروف .

وثانيها : الشعر التفعيلي مع التحرر من القافية ووحدة الوزن والتشطير

وثالثها : وهو ثلاثة الأنثافي يستعيز عن الموسيقى الشعرية المتمثلة بالوزن والقافية بما يسميه الموسيقى الصوتية في النثر الشعري ذات الرنين الغامض .

وهذه الاتجاهات الثلاثة حاولت ممارسة مبدأ حرية الفنان والشاعر في تطبيقاتها الفنية ، فالاتجاه الأول وإن كان قد نجا من دعاوي التحرر من الوزن والقافية غير أن بعض شعرائه أسرفوا في الرمزية ، وفي المقابل فإن للبعض الآخر منهم القدر المعلن في إثراء مسيرة الشعر العربي وتطوره خلال العقود الأولى من هذا القرن ، كما سبق أن أشرت ، والاتجاه الثاني انتشرت تفعيلته بين أوساط الشعراء فاستغلها مدعو الشعر ، وصار الشكل الجديد ميداناً لكل من لا يستطيع أن ينظم شعراً موزوناً مقفى ، ويريد أن يُطلق عليه (شاعر) ، وكل ما عليه أن يكرر (متفاعلاً) مثلاً مرة أو مرتين أو أكثر ، وأما الثالث فقد تناوشته الركافة وضعف التراكيب وجفاف وبرود الصياغة ، والأمثلة على ذلك كثيرة ففي سبيل غموض العبارة واعتماداً على حرية الشاعر ، استعملوا (تصفية الأسلوب) وهو حذف ما يعدونه حشواً وفضولاً كأدوات ربط الجمل ، والاستفهام ، والتشبيه وغيرها .

يقول صلاح لبكي :

ليت لي أستوعب النغمة في الضوء البليل  
وأملئ العين بالأكوان من كل أصـبـل  
وأشم الطيب حتى انتهى طيب التلول

فهو يضم (أن) قبل الفعل في البيت الأول ، كما يحذف حرف الجر  
- إلى - في البيت الأخير .

ومن هذا أيضا - وهو أشد في التجاوز - قول سعيد عقل : (وهو هنا  
يؤخر مفهوم الضمير) :

أن نظن بكرت على التلال الشمس  
أقول قد فتحتك الشباك  
أقول قد نزعنته الرداء

ومزلق آخر وهو وصل (أل) بالفعل ؟

يقول سعيد عقل :

باركتك اليد الأهلت على الجذب عطاء  
فخلت العطل حالي  
ألسخت أول الزمان على خصب بلادي  
بالغيث المحراث

كيف تدخل أل على الأفعال وسخا . . ؟ (٣٨)

فالشاعر إذا عمد إلى الارتجال والاختراع في المتن اللغوي فقد خرج عن حياض الهوية ذات القسمات الخاصة والتي في مقدمتها اللغة العربية ، ولكنهم يقولون إن المقصود هو إحياء الكلمات المهجورة في المعاجم والأساليب غير المستعملة ، غير أنهم في كثير من قصائدهم سعوا إلى تعطيل الدلالة الوضعية للكلمة وربطها بدلالات رمزية نابعة من وقعها الصوتي وبيئتها الأسلوبية ، وهذا أيضا (طريق غير مأمون) كما يقول د . محمد فتوح (٣٩) .

وقد حاول بعض الأدباء الكبار الذين كانوا رواد حركة التجديد في مطلع القرن كالعقاد والمازني التصدي لتلك المحاولات ، ويورد د . إحسان عباس هذه الواقعة التاريخية الهامة (فقد هدد العقاد رحمه الله بالانسحاب من المجلس الأعلى للفنون والآداب احتجاجاً على هذا النوع من الأدب ، فما كان من أحمد عبد المعطي حجازي إلا أن نظم قصيدة ذات شطرين ليثبت للعقاد أنه لا يجهل أصول الشعر العربي ، وكانت تلك الهفوة ، فيما اعتقد - سقطة العارف - (والكلام للدكتور إحسان) لأنها أثبتت حقاً أن حجازي لو مضى يقول الشعر ذا الشطرين لما ثبت طويلاً في حلبة الشعر) (٤٠) .

ربما يتساءل القارئ عن هذا الاستطراد في الحديث عن مذهب الرمزية والموضوع يتعلق بشعر الحداثة ، والإجابة هنا تكمن فيما سبق أن بيناه وهو في الإدراك المتأخر لبعض شعرائنا وأدبائنا الرمزيين أنهم قد فتحوا بهذا المذهب الذي بشروا به أبواب العداء والحرب على تراث أمتهم ولغتها وساعدوا أعداءها في حملتهم لمحو شخصيتها الثقافية ، وساهموا بشكل



مباشر في ظهور المستوى الأخير من الحداثة ، والذي يقوده أدونيس ، الذي صرح في عدة مناسبات عن عدائه الشديد للعرب ، وأصدر ثلاثيته الثابت المتحرك والمتحلي بهاجم فيها اللغة وتراثها ويسخر منها ، ويدعو إلى التحلل من الانتماء لها .

ولأننا نعيش في مرحلة الارتداد الثقافي فقد بدأت هذه الحداثة تخيم ، وتسكن في صفحاتنا الثقافية وإصدارات مؤسساتنا الراحية للثقافة ، تدفعها وتساندها دعاوي التنوير والتحرر ، ولم يشأ هؤلاء أن يعترفوا بأنهم صدى لثقافة أجنبية ، وأنهم عندما ينادون بمعادة اللغة ينبغي عليهم أن يكتبوا بلغة أخرى غير العربية ، ربما يظن ظان أن الشكل الجديد الذي يدعى قصيدة النثر هذه الأيام إنما هو من عنديات أدونيس وأنسى الحاج و خليل حاوي ، ولكن الحقيقة غير هذا ، فهذا النمط الذي زرعه مشبهون في لغتنا إنما يعود كما سبق أن ذكرت إلى جبران خليل جبران الذي تأثر فيه بمؤلف الشاعر الفرنسي (رامبو) (١٨٥٤-١٨٩١) (فصل في الجحيم) ، وهو نثر يفتقد الإيقاع والوزن والقافية جميعاً ولا يندرج تحت اسم الشعر ، ولم يعبأ هؤلاء بالفرق الكبير بين قواعد الموسيقى الشعرية عند الفرنسيين (الوزن السكندري) ، وبين الإيقاع الموسيقي القائم على المتحرك والساكن والمسافة الزمنية بينهما والمتمثل في التفعيلة في الشعر العربي ، (فالخروج على النظام الموسيقي في الشعر الفرنسي لا يعني أكثر من رفض القافية وعدم الالتزام بعدد معين للمقاطع اللغوية على مدار أبيات القصيدة ، وهو خروج لا يؤدي بالنص الشعري إلى خسارة ذات قيمة) (٤١) .

وبدأت الدعوة إلى رفض كل أشكال القيود التي تقيد الشاعر بما فيها الموسيقى العروضية ودلالات الالفاظ ، وواجهت هذه الدعوة معارضة من بعض عقلائهم كنزك الملائكة التي هاجمت قصيدة النثر ، وترى أنها (بدعة غريبة وأن هناك طائفة من أدباء لبنان يدعون إلى تسمية النثر شعراً ، وقد تبنت هذه الدعوة مجلة «شعر» وأصدرت حولها ضجيجاً مستمراً لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية والأمة العربية نفسها ، فلماذا يصبر هؤلاء على تسمية النثر شعراً ؟ هل هم يجهلون حدود الشعر ؟ أم أنهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها ؟ ، لماذا لا يصدر عن كتب النثر هذه بفذلكرة يبينون للقارئ الوجه الذي ساغ لهم به أن يصدر عن كتاب نثر لا يختلف إثنان أنه نثر ثم يكتبون عليه أنه (شعر) ، وهؤلاء الكتاب مدعوون إلى الثقة بالنثر ، فمن قال لهم أن النثر (وضيع) أو أنه لا يمنح قائله صفة الإبداع ؟ ، ولماذا يحسبون أن نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلا إذا هو مسخ ذاته وسمى نفسه شعراً ؟ ، ولنفترض أننا وافقناهم وسمينا نثرهم شعراً فهل ترى الاسم يغير من حقيقته شيئاً ؟ ، أو يزيده تغيير الاسم شرفاً أو جمالاً (٤٢) .

ويحشد هائل من التأييد الإعلامي ويتسخير أدوات النشر والإذاعة استطاع أنصار قصيدة النثر أن يمسكوا بخناق الثقافة العربية ، وقد ساعدتهم في ذلك أمور كثيرة منها :

- ١- موافقة مستوى إنتاجهم للحالة العامة التي تمر بها الأمة العربية والإسلامية من انهزامية وضعف وتردد على كافة المستويات ، وشيوع الأمية الثقافية بين أبنائها .

٢- التضامن فيما بين هؤلاء ، فلم تحدث في حركتهم انشقاقات تذكر ، وكل من مارس التأليف على هذا النحو الجديد انضم إلى الحظيرة وأصبح عضواً في مدرسة التجديد ضد العدو المشترك - أعضاء مدرسة المحافظة - وإن كان حظه من التجديد يسيراً ، واستطاع هذا التضامن الصامت أن يحتضن مختلف الانتماءات والنظرات والمواقف .

٣- المجلات التي أصبحت وسيلة مهمة لزرع كل اتجاه جديد في التاريخ الأدبي ، ومن أبرز تلك المجلات مجلتا «الآداب» و «شعر» البيروتيتان ، ثم جاءت بعدهما مجلتا «حوار» و «مواقف» ، ثم فاض فيض من المجلات في الأقطار العربية . واستقطبت تلك المجلات من حولها أسراً أدبية واتحادات كتاب .

٤- دور النشر وهو عامل ذو صلة وثيقة بالعامل السابق وفي طليعة تلك الدور «دار الآداب» ودار «شعر» في بيروت ثم «دار العودة» (٤٣) .

غير أن سيطرة أنصار الحداثة الجديدة على منابر الرأي وتطرفهم في محاولات لتجديد أدى إلى انفصام العلاقة بين الحداثة في الأدب وبين تراث الأمة العربية والإسلامية ، مما جعل جذور هذه الحداثة تنعطف لتتصل بأصول ممتدة وعميقة ، ولكنها خارج الحدود الجغرافية لهذه الأمة ، هناك عبر البحر الأبيض المتوسط وعلى ضفاف سواحل أوروبا ، وجدت الحداثة العربية جذورها المنبئة عن شخصيتها القومية .

ويحاول بعض النقاد تبني مغالطات أودنيس في ارجاع جذور هذه المحاولات إلى التراث العربي ، رداً على الحقيقة القائلة : إن الوطن العربي

لم يعرف حداثة علمية في التصنيع واستخدام الآلة والتكنولوجيا والمعلوماتية كما مرت بها أوروبا التي عرفت ثقافة الحدّثة بعد ذلك ، (إن حضارتنا - كما يقول اليوت - غاية في التعقيد والتنوع ، وهذا التنوع ، وذلك التعقيد في تأثيرهما على مشاعرنا المرفهة ، لابد أن ينتج نتائج معقدة متنوعة ، ولابد أن يصبح الشاعر أكثر تركيزاً وإيحاءً وأقل اتباعاً للفريق المباشر ، حتى لقد يصيب اللغة منه بعض الأذى وهو يحاول أن يعبر عن نفسه) (٤٤) .

ولهذا فإن الحدّثة العربية يجب أن تكون انعكاساً لحدّثة علمية واقتصادية واجتماعية عاشها المجتمع العربي ، غير أن هذا المجتمع لم يمر بهذه المرحلة ، ويحاول أدونيس أن يرد على هذا الاحتجاج الحقيقي بمغالطة تاريخية يدعى فيها أن جذور الحدّثة عربية خالصة ، وهي واضحة كما يقول في احتجاج أبي نواس على مقدمة القصيدة الجاهلية (٤٥) ، ويعتبر جذور الحدّثة في ثورة الزنج والقرامطة (٤٦) ، وهكذا ربط أدونيس الحدّثة في الأدب العربي بكل ما هو شاذ في تاريخ العرب ، فالحدّثة في رأيه شذوذ في التوجه والتفكير والممارسة .

وفي بحث أدونيس عن الشذوذ فإنه أيضاً رجع صدى لمن يسمون الراديكاليين من الشباب الذين يظنون أن (حل معضلة المجتمعات الصناعية المغرقة في المادية يكمن في البحث عن طليعة هي خارج المجتمع الحديث كلياً ، الشريحة الدنيا الثانوية المؤلفة من المنبوذين والخارجين الغرباء المستغلين والمضطهدين من قبل أقوام أخرى ، وألوان مغايرة من العاطلين

عن العمل وغير القابلين للتشغيل ، وهذه الجماعات سواء في الجيوش أو السجون الأمريكية أو في العالم الثالث هي المؤهلة لأن تشكل طليعة ثورية لأنها بقيت ، حسب افتراضات الزاعمين ، بعيدة عن قبلة موت الحداثة<sup>(٤٧)</sup> ، ولهذا اتخذ أدونيس لنفسه لقباً هو مهيار الديلمي تأسيساً بالشاعر الشعبي مهيار الديلمي ، غير أن أدونيس جعله دمشقياً ، ولهذا فإن بعض النقاد يتهم أدونيس بالباطنية الشعورية التي تعادي العرب والمسلمين<sup>(٤٨)</sup> .

وبسبب إصرار أدونيس واتباعه على شعوريتهم يعيش الشعر العربي اليوم هذه المحنة ، محنة الحداثة التي تتجلى في ذلك السيل الجارف من الكتابات التي يطلقون عليها شعراً حديثاً ، وهي أبعد ما تكون من أن توصف بالشعرية ، فنحن عندما نطالع تلك العبارات نشعر أن من يقول ذلك قد نحى عقله جانباً ، وصار يتمتم بهلاوس وطلاسم لا معنى لها ، يقول أحد هؤلاء :

أجناس النـنـطـق  
تزيد وتنقص أقل القليل فتدب عواصف  
الممكنات في كل شيء ،  
واختلاسات مرحلة تفككات إرادات تنقل  
القبلة قتلة الحسد حشداً وتفتح الرعية  
تقيح الرغبة والغدر عذراً  
وتلتف جموعها ببصيرة الزلزال واشتباها  
المسالك في المسالك فتبدل مواقع

الأصوات في مماء الخلق :

عتل علة وجيش شجي ورحيق حريق

وشعب شغب يلحس مناسلح في لذة

مذلة ولو ترى إذا فزعوا فلا فوت

وتقلب من توارىخ العشق الفراش أشفارا

والبكر العوان كـرنا ونواعي يندبن

اسفارا ترسف من قيد إلى قوادة

هل فهم أحد شيئا ، هلاوس وتخاريف مهممات لا معنى لها ، والأمر الأعظم أن أحد النقاد يقول عن تلك القصيدة : (وتبلغ الظاهرة قمتها في التلاعب بالحروف من خلال الإحلال والإبدال ، واللذين يظهران كفاءة بالغة في عملية الاختيار ومدى اتصالها بالأبعاد الصوتية ، وتزداد أهمية ذلك كله عندما يصدم بالتوقع مخالفا له ، نتيجة للفارق الدلالي البعيد بين الدالين كمتخالفين ، ولا ينفي ذلك بقاء الظاهرة داخل دائرة (الجناس) .

أين عبقرية الجناس ، وأين الكفاءة البالغة في عملية الاختيار ؟؟ وما معنى الدالين المتخالفين ؟؟ ، لم أفهم إلا أن الشاعر يرى أن الشعب (يلحس مناسلح في لذة . .) ، ما أنتن تلك الكفاءة النادرة التي التقطت (عتل علة ، المسالك الممالك ، جيش شجي ؟؟ ورحيق حريق ؟؟) ويسميتها الناقد الفاضل (جناسا) ؟؟ .

ثم لاحظ عنوان الديوان (فاصلة إيقاعات النمل) ، كيف يكون للنمل إيقاعات لها فاصلة ؟؟ ولماذا النمل بالذات ، لماذا لا يكون النحل أو

الطير؟؟ وما علاقة ذلك بما في الديوان من كلام؟ هل يمكن بأي حال أن يسمى ما ورد في هذا الديوان وغيره من دواوين الشعارير (كما يسميهم كمال النجمي) شعراً؟ .

ويلاحظ في تناول مناصريهم ممن يعتبرون أنفسهم نقاداً أنهم كلما وردت كلمة أو عبارة فيما يقولون ، استعملها شعراء العرب القدامى ، سمو ذلك استدعاء للتراث .

يقول عفيفي مطر :

أشـمـل في رمـاد الـانـجـم المنـكـدرة  
شمس قطعانك - هل غادرت من متردم الأهل ؟! أو خرج  
للندى والعـمـ شـب

ويرى ناقدته أنه استدعى قول عنترة :

هل غادر الشـمـراء من متردم

ويستدعى أبياتاً للمتنبي ويذكر آدم عليه السلام ، وقابيل وهابيل ، (والتناصر) الإسلامي والقرآني ، فالصبر جميل تناصر مع قوله تعالى : (فاصبر صبراً جميلاً) ولا أدري لماذا لا يكون استدعاء لأغنية (الورد جميل)؟؟ ، وغير ذلك من كلام يستعاذ بالصمت من أمثاله . (٤٩)

ويقول الآخر في ديوانه (الألوان ترتعد بشراة)

آخر الدفتر

خطان بيانان

نحن الكائن الواصل -

ما بينهما

عودي ،

لكي لا تذبذب الحكمة -

في الحقل

وكي لا

- خلصة -

بأكلها القرد الذي ينقصه الزاد الطبيعي -

لكي يصبح إنساناً

وما زالت خبايا غابة الأحياء -

خلف الغيم ،

ما زالت طوايا غابة الأموات -

كالغيب ،

ومازلنا كالبنجر المعسول -

في أرض الخيانات ،

وفي البحر /

أسنجاباً ترى المرأة -

إذ تستقبل الطيف ؟

الشبابيك اشتهدت -

أن تبلع الموز النحس ،

وفي الأفقاص -



يبقى الموز منحوساً  
وببقى الموت/  
ناديت المطايرد -  
من الصحراء ،  
كي يرفوا وجوهاً -  
مزقتها :  
آلة النفي / (٥٠)

ويقول في مقطع (١٤) :

(سقط الاثنان في الحفرة . . . وابتسم اللؤم المختبي ؟ وراء السور ،  
ومرت نسيمات . . . لم يعرفها إلاي وإلاك (لماذا يختبي اللؤم وراء  
السور؟) من الحفرة صاحبا (وهما مغروسان بلحم الأرض المغشوش ، كما  
تنغرس الحربة في صدر الزانية) . . فلم تلتفت النسيمات العابرة من الجنة  
للجنة - والتفت الأرضي : أنا والأرضية : أنت . إلخ) (٥١) .

ومع هذا الهذيان والسمادير ، والجيشان العبثي يقول : صلاح فضل  
في تقديمه لهذا الديوان (إنه نص مدهش ومرهق في الآن ذاته يفتح به  
كاتبه الشاب الطموح ، صفحة جديدة ومثيرة في الشعرية العربية في  
مصر ، ولأنه نص شديد الخطورة (؟؟) والعرامة (??) فإن القبض التام  
عليه وتدجينه بالوصف مستحيل ، لأنه يمتلك قدرة على الاستفزاز  
والنفاذ ، والقفز على التوصيف النمطي المألوف ، ولكن مقارنة خواصه  
الشعرية تبدأ بتحديد استراتيجيته الدلالية أولاً ، إذ تتمثل فيما يسمى (عدم

تحديد المعنى) باعتبارها سمة حدائية بارزة مهيمنة على ما عداها ومؤدية إلى صعوبة تعيينه معنوياً عند نواة دلالية متراكمة ومتراتبة) (٥٢) .

بربكم هل ترون في ما تقدم من سمادير وهلاوس (صفحة جديدة في الشعر العربي مهيمنة) ؟ وهل في (لحس السلاح) أو (في الشبايك التي تشتهي أن تبتلع الموز مع النحس) (؟؟) هل في هذا الهراء استراتيجية دلالية ؟ أو في قول شريف الشافعي في كلامه الذي يسميه (مقطع ٢١٦) ، وهو نثر غير مفهوم يسميه قسراً شعراً ، والذي يقول فيه :

(أما فدوي فلقد كانت تقف مع البشر المحتلين لساني بالكامل ، ثم ارادت أن تمتاز فراحت تتقدم حافية كشعاع الشمس إلى أن سقطت من فوق لساني ميتة كالكرة الزرقاء) ؟ (٥٣) وما علاقة سقوطها ميتة بالكرة الزرقاء ولماذا لا تكون حمراء أو سوداء ، أو بدلاً من كرة أن تكون بيضة أو حمراء أو معتوها ؟؟؟ !! .

ثم كيف تكون (الشعرية) (ولا أدري مادلالة تاء التانيث هنا ؟ ولماذا لا نقول الشعر العربي) كيف يمكن أن تكون تلك الشعرية في (عدم تحديد المعنى) ، ولماذا لا يتحدد المعنى ، ؟ وهل هناك عقل أصلاً بدون أن يدرك المعنى ، ؟ إذا لم يكن هنا معنى ، فلا عقل ولا حياة ولا تقدم ولا تطور بل جنون وموات وجمود ، وإذا كانت قضية عدم تحديد المعنى (سمة حدائية بارزة مهيمنة على ما عداها ومؤدية إلى صعوبة تعيينه معنوياً عند نواة دلالية متراكمة ومتراتبة) ، فإن تلك الحدائة هي سبب محنة الشعر العربي ، كلام يقال بمفردات حروفها عربية ، ليس لها دلالة أو معنى ، ثم

تؤلف في تراكيب تخرجها عن عربيتها ، فلا معنى ولا فهم ولا عقل .

يقول الدكتور عبده بدوي (لقد اسلمنا الشعر المهموس إلى الشعر المكبوت ، بحيث تحول الشعر في جانب منه إلى تخرصات وأوهام وتنهدات ، وهذيان حواس ، وسيولة لفظية وفكرية معا) (٥٤) .

ويقول الأستاذ كمال النجمي (وها نحن هؤلاء نرى شعارير التفعيلة والجملة الثرية يأخذ بعضهم من بعض ، على نضوب ينبوعهم ، وخراب أرضهم وتحجر كلامهم ، حتى صاروا هزأة السامعين والقارئ ، مع أنهم لو عقلوا لكان في شعرهم ما تلذه النفوس .) (٥٥) ، ولكأن الأعرابي يعني هؤلاء الشعارير عندما قال في مجلس الأخفش : (أراكم تتكلمون بكلامنا في كلامنا بما ليس من كلامنا) (٥٦) .

ويعطالعتنا لبعض ما كتب حول تلك (الاستراتيجية الدلالية التي تتمثل فيما يسمى : عدم تحديد المعنى) نتبين أن هذا الهذيان الخالي من المعاني هو هدف ذلك السيل الجارف من المقولات ، وما تضمنته تلك الكتب ، يقول الدكتور جابر عصفور : (إن الرموز اللغوية في النصوص الإبداعية متعددة الدلالة مقابل الرموز أحادية الدلالة في النصوص التصويرية ، وقد اعتدنا أن نميز بين النصوص التصويرية من حيث هي نصوص ساكنة دلاليًا تقرأ نفسها بنفسها (؟؟؟!) ، وتعتمد على فرضيات جاهزة ومقولات مكشوفة ، وتفترض نوعاً من (المداوية) (هكذا) في التقديم ، وعلاقة ثابتة أحادية تميز بين الدال والمدلول ، كأن هذه النصوص النقيض الفاقع للنصوص الإبداعية المتحركة دلاليًا التي لا تقرأ نفسها

بنفسها (؟؟؟!) ، وتمتلى بشغرات الصمت وعلامات الغياب ووفرة الإحالات إلى ما هو خارجها ، وتنفر من الفرضيات الجاهزة ولغة الظاهر المحددة ، وتحطم أي تقديم مرآوي (هكذا) وتسخر منه ، في علاقاتها المتعددة المراوغة بين الدال والمدلول ، حيث يطفوا الدال هائما بين مدلولات لا تعد ولا تحصى (٥٧) .

هل فهم أحد شيئا ، أما أنا فعلى الرغم من قراءتي لها عدة مرات لم أخلص إلا بنتيجة واضحة وهي أن ما يسمونه هؤلاء (إبداعاً) يجب أن تكون لغته غير مفهومة ، حيث (يطفو الدال هائما بين مدلولات لا تعد ولا تحصى) ، وهذه هي استراتيجية (عدم تحديد المعنى) ويحاولون أن يطبقوا ذلك على الشعر وعلى النقد ، (فالفارق بين نصوص قدامة بين جعفر وعبدالقاهر الجرجاني وبين قصائد المتنبي أو ابن عربي ، فارق كمي من منظور الأبعاد الأصولية للقراءة ، فكل نص ينطوي - في النهاية - على مجموعة من اللوازم والإشارات أو القرائن التي لا يمكن تجاوزها في دوائر المعاني الممكنة ، وفي الوقت نفسه ، يرتبط كل نص - مهما كان - بنسق أو أكثر من الأنساق التي تتجاوب في تحديد دوائر بعينها لما يمكن وما لا يمكن فهمه من هذا النص ، ومن هذا المنظور ، فإن الفارق كمي بين قراءة النص التصوري لقدامة بن جعفر - مثلاً - والنص الإبداعي للمتنبي ، إنه فارق في درجة اتساع الدوائر الممكنة (؟؟؟) - وليس اللاتهامية (؟؟) - للمعنى من ناحية ، ودرجة التعدد وليس الأفراد في التفسيرين من ناحية أخرى .

والقراءة عندهم لا تعني أن تقرأ وتفهم مدلولات الألفاظ وفق ما جاءت في معاجمها ، أو حتى تتأول بعض معانيها عن طريق علاقات وإشارات متصلة بالواقع المعرفي أو الحسي ، لابل قراءة أي نص عندهم تؤدي إلى (خلق) معنى خاص جديد للنص المقروء (فحدث القراءة متحد في أصوله متغاير في تجلياته ، وأحد في آلياته متعدد في تطبيقاته) .

وينقل د . جابر عصفور عن عبدالسلام المسدي قوله :

(كل قراءة - كما هو معلوم في اللسانيات العامة - هي تفكيك لرسالة قائمة بنفسها ، وما التراث إلا موجود لغوي قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة ، وإعادة قراءته هي تجديد لتفكيك رسالته عبر الزمن ، وهي بذلك إثبات لديمومة وجوده ، فكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من متقبل واحد ، فيفككها كل حسب أنماط جداوله اللغوية ، فتتعدد القراءة آنياً للرسالة الواحدة حسب تعدد المستقبلين ، فذلك تتعدد القراءة زمانياً بتعاقب المستقبلين للرسالة المفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ) (٥٨) .

إن هذا أمر عظيم ، يسقط كل أمل للإنسانية في الارتقاء في مهاوي الضياع والتشتت ، فقراءة المعلم وهو يعلم تلاميذه لا يمكن أن يوصلها لهم ، لأنهم بالضرورة - وفق مفهوم هؤلاء - سوف يقرأون كل وفق (جدوله اللغوي) ، وسوف يكون للنص الواحد قراءة للمعلم وقراءات أخرى مختلفة بعدد تلاميذ الفصل ، هذا مثل بسيط وساذج لما يمكن أن تؤدي إليه تلك المآسي الفكرية المتولدة عن عقول بعض حداثيي العرب .

ونلاحظ كذلك أنهم يعلنون من شأن الأشخاص أو الحركات الشاذة والمنبوذة اجتماعيًا ، ويعتبرونها (طليعة) التغيير ، وهذا يعود إلى أن معظم قيادات هذا التيار يتمون فكريًا إلى الماركسية المنهارة ، وقد تسموا الآن بالليبراليين ، بعد أن كانوا يؤمنون (بدكتاتورية البوليتاريا) ، والليبرالية تعني (الحرية) ، ولكنهم يرفضون الرأي الآخر ، ويعتبرونه متخلفا ورجعيا ، ولا يقبلون مناقشته ، وإذا طلب منهم أن يقرأوا التراث الذي يهاجمونه ، يدعون أنهم قرأوه ، وهم لو فعلوا ذلك لما فهموه ، لضعف أدواتهم الثقافية والمعرفية .

ونحن نتذكر عندما كنا في الستينيات مفتونين بشعارات اليسار والشيوعية ، التي تسلمت إلى معظم الأحزاب العربية في ذلك الوقت ، نتذكر أننا كنا من المعجبين بكل أشكال الرفض على مر التاريخ العربي والإسلامي ، وإن كان هذا الرفض من النوع الخارج عن جميع الثوابت الاجتماعية والدينية ، كحركة القرامطة التي كانت تستحل كل المحرمات ، وقتلت المسلمين سنة ٣١٦هـ في الحرم المكي وملأت بثر زمزم بجثث الحجاج وهم في ثياب إحرامهم ، وصاحب الزنج الذي ادعى أنه من آل البيت وأسقط التكاليف ، وقتل من المسلمين مليون وخمسمائة ألف ، وقتل في البصرة في يوم واحد ثلاثمائة ألف<sup>(٥٩)</sup> ، هل هذان يسميان ثائرين ، أم إرهابيين ، أم لأنهما قتلا من المسلمين والعرب ما قتلا - وهذا يشفي صدور أعداء العرب والمسلمين - ، سماهما أدونيس وتوابعه ثائرين وطلعين؟؟ فهم (يستدعون) المحن التي حاقت بالأمّة وهددت كيائها على

مر العصور فيعلون من شأنها في عصرنا الحديث ، ويتمنون أن تتكرر وأن يكونوا هم طليعة هذه الحركات ، أذكر هذا الآن وأنا أقرأ متابعة الدكتور جابر عصفور لأودنيس في احتفاله بتلك الظواهر التاريخية ، واعتبارها ميدانا لبلاغة المقموعين<sup>(٦٠)</sup> ثم احتفال أنصار الحداثة الجديدة بأبي نواس وصالح عبدالقدوس وابن المقفع ، وشار بن برد ، مدعين أنهم رواد الحداثة الجديدة وهذا غير صحيح كما سبق أن شرحت ، أما أدونيس فقد انفرد بمهيار ، وتسمى باسم (مهيار الدمشقي) ، ويقول أبو الوليد يحيى أن (أثر أدونيس واضح تماماً في لغة جابر النقدية) ، فكثير من عباراته راجع لأقوال المتسمى بأدونيس<sup>(٦١)</sup> كل ذلك يؤكد تأثر قادة الحداثيين بالفكر الشيوعي ، وهذا الفكر لم يقتصر أثره على النطاق العربي بل سبق إلى أوروبا ، وكان وراء صرعة الحداثة في الفكر الأوربي المعاصر<sup>(٦٢)</sup> .

ولهذا فقد تآثرت في كتاباتهم الهجوم على أهل السنة والجماعة ، باعتبارهم ممثلين للسلطة القمعية التي تمجد النقل وتمنع العقل<sup>(٦٣)</sup> .

وكان الدكتور جابر عصفور في هذا أيضاً متأثراً بأدونيس الذي يقول (إن معنى السنة يتوحد بمعنى القديم ، هذه النظرة تفسر لنا النقد العنيف الذي استهدف شاعراً كأبي تمام من المؤسسة النقدية ذات التوجه السني التي ادعت عليه الكفر<sup>(٦٤)</sup>) ، وأين هي تلك «المؤسسة» ؟ ، وهل يمكن الجزم بأن أبا تمام لم يكن سنياً ؟

وقد أصبحت تلك النظرات للشعر الجديد تملأ جنبات حياتنا الثقافية ، فأورثتنا صدوداً وضيقاً بتلك المحاولات التي يفرزها أصحابها بمفهوم

خاطي، للحرية الفنية إفرازاً ضحلاً لا أصالة فيه ولا وعي ولا مكابدة، فإذا المعنى الشعري يسبح في ضباب ثقیل، وإذا بتلك المحاولات تبسط ظلالها الشائنة على فن ناشئة الشعراء تقليداً ومحاكاة، وإذا الأسلوب الجديد وما عسى أن ينتجه من قيم جمالية يغدو مجرد قناع لتغليف الفقر الفكري وقلة النضج في المشاعر<sup>(٦٥)</sup>.

وإذا كان أمثال هؤلاء الحدائين يريدون منا أن نرفض الإيقاع والموسيقى فيما مصير الأغاني والأهازيج، وإذا آثرت أن تحطم المصطلحات الدلالية لألفاظ اللغة والإغراق في المعمي والمغز فكيف يفهم الطلاب في فصولهم أدب أمتهم، وإذا فجح الحدائين في خلق قرائهم الذين يفهمونهم بعيداً عن التلقي الجماعي فلن تنجح كل الملتقيات الشعرية، إن هؤلاء الحدائين بعدائهم للغة ولتاريخ أمتهم عبر منابرهم الصحفية ودور النشر والمؤسسات الرسمية التي ترعاهم إنما ينفذون مخططاً تأمرياً على مصير أمتهم، وينضمون إلى معسكر أعدائها الذين ما برحوا يسفهمون تاريخها وتراثها، ويحاولون منذ أمد بعيد عزلها عن مقومات شخصيتها ووجدانها الثقافي المتمثل في لغتها وتراثها.

ولقد أدرك بعضهم ذلك كما قرأنا في الصفحات السابقة وأقروا به، فهل كان هؤلاء الرواد الذين سبق أن عرضنا آراءهم في نقد الحداثة قد أحسوا بتأنيب الضمير فكانوا مخلصين في هذا الاعتراف، أظنهم كذلك، على الرغم من أن الغربيين قد أقروا منذ السبعينيات من هذا القرن أنه (إذا ما تسنى للحداثة في أي وقت من الأوقات أن تتحرر من شوائبها وبقاياها



وروابطها غير المريحة التي تقيدها بالماضي ، فإنها سوف تفقد ثقفها وعمقها جميعا - كما يقول مارشال بيرمان - وسوف تقوم دوامة الحياة الحديثة بتنكيسها من الوجود بعد أن تصبح بلا حول ولا قوة ، ما من سبيل سوى الإبقاء على الروابط التي تربطها بحداثات الماضي - وهي روابط وثيقة ومثقلة بالتناقض في وقت واحد - مفعمة بالحياة - ، يمكن الحدائة من مد يد العون إلى أبناء حدائة اليوم والمستقبل من أجل أن يكونوا أحراراً(٦٦) .

وإن مقولة ماركس بأن كل (ما هو صلب في هذا العالم يتبدد ويتحول إلى أثر)(٦٧) يحاول دعاة الحدائة إعادة توظيفها في الدعوة إلى تحطيم القيم في المجتمع وحرق كل مآثرة والسخرية من دينه وثوابته ، بينما يستشهد بها منتقدو الحدائة على أن هذه نبؤة من ماركس حيث أنه توقع أن المجتمع الصناعي الجديد سوف يقطع الصلة بالتاريخ (وهو الصلب) لتتحول كل القيم إلى سراب ، كأنه تحذير من الانسياق وراء بهرجة هذا المجتمع الصناعي ، ولهذا فإن تلك المجتمعات قد وصلت إلى مرحلة من الضياع الروحي ، وصار مفكروه يبحثون عن أي شكل من أشكال (الإنسانية) سواء أكان أخلاقيا أم غير أخلاقي ، فالآلة في مجتمعاتهم تلك قد أكلت إنسانيتهم ، وهذا هو الصلب في مقولة ماركس ، يقول أولدنبرغ عام ١٩٦١ (أنا مع من يكون سياسا شهوانيا جنسيا صوفيا ، من يفعل شيئا بدلا من الجلوس على مؤخرته في أحد المتاحف ، أنا من من يتورط في الزحام ويخرج منه منتصرا ، أنا مع من ينبئك عن الساعة في اليوم أو عن

عنوان هذا الشارع أو ذاك ، أنا مع من يمد يد المساعدة لعجائز طاعنات في السن لتمكينهن من عبور الشارع) (٦٨) .

إن هذه الحداثة تتعرض اليوم وفي بلادها إلى ردة عظيمة ودعوة إلى العودة إلى منابع الأولى (كثرة هي أحداث الماضي التي نشأت عبر النسيان ، أما حداثيو السبعينيات فقد تعين عليهم أن يجدوا أنفسهم من خلال التذكر ، دأب حداثيون الأيام الخوالي على تنكيس الماضي في سبيل بلوغ منطلقات جديدة (وهذا ما يفعله الحداثيون العرب هذه الأيام) ، أما منطلقات عقد السبعينيات الجديدة فقد كانت كامنة في محاولات رامية إلى إحياء أنماط حياة قديمة مدفونة ، ولكنها لم تمت) (٦٩) .

فهل يستفيق حداثيو العرب هذه الأيام كما استفاق روادهم ، ليعودوا إلى منابع القديمة لثقافتهم ، إلى تراثهم ليدرسوه من جديد وليكون أداة من أدواتهم في تحديث الشعر على أساس من هوية عربية خالصة تكون لها سماتها التي تصمد أمام تيار العولمة ؟؟ .

## المراجع

- (١)، (٢) قضايا الشعر الحديث جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٤، ص ٢٧.
- (٣) المرجع نفسه ص ٢٠٧.
- (٤)، (٥) المرجع نفسه، من ص ٢١١-٢١٥.
- (٦) المرجع نفسه، ص ٢٦٧.
- (٧) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، مرجع سابق، ص ٢٩.
- (٨) انظر مارجریت (روز) بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامي الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٤٤ ص ١١، (وحداثة التخلف. تجربة الحداثة) مارشال بيرمان، ترجمة فاضل جنكر، مؤسسة عيال، قبرص الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٣، ص ٨.
- (٩) حداثة التخلف ص ١٥
- (١٠) نقد الحداثة، آلان تورين، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- (١١) حداثة التخلف مرجع سابق ص ٨١.
- (١٢) نقد الحداثة آلان تورين مرجع سابق ص ٥١
- (١٣) المرجع نفسه، ص ٤٦٧، ٤٧٢.
- (١٤) حداثة التخلف، مارشال بيرمان، مرجع سابق، ص ٢٠.
- (١٥) المرجع نفسه، ص ٩.
- (١٦) الأدب المقارن د. محمد غنيمي هلال، الطبعة الثالثة، مكتبة الأنجلو المصرية عام ١٩٦٢، ص ٣٩٩.
- (١٧) الثابت والتحول ج ٢ صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت الطبعة الرابعة، ص ٢١١-١٦٤.
- (١٨) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، الطبعة

- الثالثة ، سنة ١٩٨٤ ، ص ٤١٥ .
- (١٩) المرجع نفسه ، ص ١٨٣ .
- (٢٠) قضايا الشعر الحديث ، مرجع سابق ، ص ١٢٣ .
- (٢١) أباطيل أسمار ، الأستاذ محمود محمد شاكر مطبعة المدني - القاهرة الطبعة الثانية عام ١٣٩١ هـ ، ١٩٧٢ ص ٣٧٢ .
- (٢٢) شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي ، دار المعارف القاهرة سنة ١٩٦٥ ، ج ٤ ، ص ٤٩٠ .
- (٢٣) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٤ .
- (٢٤) المثل السائر لابن الأثير تحقيق د . أحمد الحوفي ود . بدوي طبانه ، دار نهضة مصر - القاهرة ، ج ١ ص ٧ .
- (٢٥) الأدب المقارن د . محمد غنيمي هلال ، مرجع سابق ، ص ٣٩٩ .
- (٢٦) ديوان بشار بن برد ، تحقيق بدر الدين العلوي ، دار الثقافة ، بيروت سنة ١٩٦٣ ص ١١٨ .
- (٢٧) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي - مرجع سابق ج ٢ ص ٣١٩ .
- (٢٨) ديوان البحثري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي - دار المعارف - القاهرة الطبعة الثالثة ، ج ١ ص ٥٧٥ .
- (٢٩) الموجز في مراجع التراجم والبلدان والمصنفات وتعريفات العلوم ، مكتبة الخانجي في القاهرة عام ١٩٨٥ ، ص ٩ .
- (٣٠) الملاح التائه ، الطبعة الأولى مطبعة الاعتماد القاهرة عام ١٩٣٤ ص ١٠٨ ، وانظر على محمود طه الشاعر والإنسان - أنور المعداوي ، الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٨٦ ، والصورة الرومانسية عند على محمود طه ، رسالة ماجستير د . سعاد عبد الوهاب كلية الآداب جامعة القاهرة .
- (٣١) ديوان أين المفر : محمود حسن إسماعيل الطبعة الثانية عام ١٩٦٨ مكتبة الأمل ، الكويت ص ٢٢ .

- (٣٢) حدائة التخلف ، مارشال بيرمان ، مرجع سابق ص ١٥ .
- (٣٣) الرمز والرمزية ، د . محمد فتوح أحمد ، مرجع سابق ص ١٨١ .
- (٣٤) قضايا الشعر الحديث ، جهاد فاضل ، دار الشروق ، بيروت الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤ ، ص ١٢٦ .
- (٣٥) في الأدب الحديث ، أ . عمر الدسوقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة الرابعة سنة ١٩٥٩ ، ج ٢ ص ٢١٨ .
- (٣٦) الرمز والرمزية ، مرجع سابق ص ٣٤٦ .
- (٣٧) المصدر السابق .
- (٣٨) الرمز والرمزية ، مرجع سابق ، ص ٣٥٦ .
- (٣٩) المرجع نفسه ، ص ٣٥١ .
- (٤٠) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د . إحسان عباس ، دار الشروق ، عمان سنة ١٩٩٢ ص ٢٢ .
- (٤١) الرمز والرمزية ، مرجع سابق ، ص ٣٨٢ .
- (٤٢) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة السادسة ، سنة ١٩٨١ ، ص ٢١٣ .
- (٤٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ص ٢٣ .
- (٤٤) الرمز والرمزية ، مرجع سابق ، ص ٣١١ .
- (٤٥) انظر في الرد على من يدعى ذلك : طه إبراهيم في تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، القاهرة عام ١٩٣٧ ، ص ٩٥ وأبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً ، د . عبدالله حمد محارب ، مكتبة الخانجي القاهرة عام ١٩٩٢ ، ص ٨٤ ، واتجاهات الشعر العربي ، د . محمد مصطفى هدارة ، دار المعارف بمصر عام ١٩٦٩ ص ٤٠٦ ، وأبو تمام حياته وحياة شعره ، د . نجيب البهبيتي - دار الفكر ومكتبة الخانجي ، عام ١٩٧٠ ، ص ١٨٠ .
- (٤٦) الثابت والمتحول ، صدمة الحدائة ، مرجع سابق ، ص ٢٦٦ .

- (٤٧) حادثة التخلف، مرجع سابق، ص ١٩ .
- (٤٨) انظر رأي عبدالوهاب البياتي في (قضايا الشعر الحديث) مرجع سابق ص ٢١٣ .
- (٤٩) مناورات الشعرية د . محمد عبدالمطلب ، دار الشروق عام ١٩٩٦ ، ص ٧٨ ، وصاحب هذا الكلام هو عفيفي مطر في ديوانه (فاصلة إيقاعات النمل) !!! ، وأنظر ص ١٠٤ ، ١٠٥ من ذلك الديوان .
- (٥٠) (الألوان ترتعد بشراة) ، مقاطع من قصيدة شعرية مطولة ، شريف الشافعي الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ٦١ .
- (٥١) المرجع السابق ص ١٦٤ .
- (٥٢) انظر : غلاف الديوان .
- (٥٣) المرجع السابق ص ٦٣ ، ص ١٧٩ .
- (٥٤) دراسات في النص الشعري ، دار الرفاعي الرياض ١٩٨٤ (المقدمة) .
- (٥٥) الهلال سبتمبر سنة ١٩٩٠ مقال (قراءة آخر الصيف) ص ٦١ .
- (٥٦) الامتاع والمؤانسة ، لأبي حيان التوحيدي تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، لجنة الترجمة والنشر القاهرة ١٣٧٣هـ ، وهي عبارة يستشهد بها المرحوم العلامة د . محمود الطناحي في مواضع عدة من كتبه ، فقد كان رحمه الله صاحب قضية الدفاع عن اللغة العربية ، عاش لها ومات من أجلها عليه رحمة الله .
- (٥٧) قراءة في التراث النقدي ، دكتور جابر عصفور ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية الطبعة الأولى عام ١٩٩٤ ، ص ٤٦ ، ويلاحظ استحالة تصحيح بعض الأخطاء التي قد تكون مطبعية ، بالاستناد إلى فهمها من السياق لأنه لاسياق هناك أصلا .
- (٥٨) انظر ص ٤١ ، ٤٧ ، ٤٩ من المرجع السابق .
- (٥٩) انظر حوادث عام ٢٧٠ هجرية في كتب التاريخ (الكامل ، الطبري ، الذهبي) .
- (٦٠) انظر قراءة في التراث النقدي مرجع سابق ص ٢ ، ١٦ ، والتراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور ، ابن الوليد يحيى ، الهيئة العامة لقصور الثقافة

عام ١٩٩٩ ص ٢٥٨ وما بعدها .

(٦١) التراث والقراءة في الخطاب النقدي عند جابر عصفور ، مرجع سابق ص ٢٥٢ .

(٦٢) المرایا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة الكويت عام ١٩٩٨ العدد رقم ٢٣٢ ص ١٧٧ وما بعدها .

(٦٣) قراءة في التراث النقدي ، مرجع سابق ص ١٣٤ ، ١٥٧ .

(٦٤) المرجع السابق ص ١٢٣ ، وقد سبق أن ناقشت قضية كفر أبي تمام ورقة دينه في كتابي (أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا) ، ولم احتج إلى اتهام مؤسسات لا وجود لها في التاريخ .

(٦٥) الرمز والرمزية ، مرجع سابق ، ٤٠٦ .

(٦٦) حدائة التخلف ، مارشال بيرمان ، مرجع سابق ص ٣٢٥ .

(٦٧) المرجع نفسه ، ص ٨١ وما بعدها .

(٦٨) المرجع نفسه ، ص ٢٩٩ .

(٦٩) المرجع نفسه ، ص ٣١١ .